

¿QUÉ ES EL BARROCO?¹

Erwin Panofsky

Los lógicos escolásticos tardíos idearon divertidos apoyos para la memoria, mediante los cuales se podían recordar las muchas formas o figuras de silogismo (conclusiones a partir de una premisa mayor y menor). Estos recursos mnemotécnicos consistían en palabras de tres sílabas, en parte reales y en parte creadas con este propósito. Cada sílaba representaba una de las tres proposiciones, y las vocales dentro de aquéllas significaban el carácter de estas proposiciones. La vocal *a*, por ejemplo, denotaba una relación general y positiva; la vocal *o*, una parcial y negativa. Así el agradable nombre Bárbara, con sus tres *a*, designaba un silogismo que consistía en tres proposiciones generales y positivas (por ejemplo: «Todos los hombres son mortales; todos los seres mortales precisan de alimento; en consecuencia todos los hombres precisan de alimento»). Y para un silogismo consistente en una proposición general y positiva y dos parciales y negativas (por ejemplo: «todos los gatos tienen bigotes; algunos animales no tienen bigotes; en consecuencia algunos animales no son gatos») fue acuñada la palabra Baroco, que contiene una *a* y dos *o*. Fuese la palabra misma, o la manera peculiarmente indirecta de ejercitar el pensamiento que denotaba, o ambas a la vez, debieron de haber parecido a las generaciones posteriores particularmente graciosas y características del formalismo pedante, que rechazaban en el pensamiento medieval; y cuando los escritores humanistas, incluido Montaigne, querían ridiculizar a un poco mundano y estéril pedante, le reprochaban tener su cabeza llena de «Barbara y Baroco», etc. Fue así como la palabra Baroco (Baroque en inglés y francés) vino a significar cualquier cosa en extremo abstrusa, oscura, fantástica e inútil (como ocurre hoy en muchos círculos con la palabra intelectual). (La otra derivación del término a partir de la palabra latina *veruca* y la española *barueca*, que significan, originalmente, «verruga» y por extensión «perla de forma irregular», resulta muy improbable, tanto por razones lógicas como puramente lingüísticas.)²

¹ El lector debe tener presente que el texto que aquí se reproduce es el mecanografiado de una conferencia, que no ha sido cuidadosamente editada por el autor y que está entremezclado con breves notas manuscritas, y a veces, indescifrables correcciones, e indicaciones de diapositivas (a las que corresponden las ilustraciones). He efectuado algunas enmiendas menores con vistas a asegurar la inteligibilidad, y añadido algunas notas explicatorias. En algunos casos las atribuciones comúnmente aceptadas de las obras de arte han cambiado, y he dado las identificaciones modernas. (N. del comp.)

² Los primeros cuatro párrafos fueron añadidos en la cuarta versión del artículo. Aquí el mecanografiado de Panofsky contiene una referencia a pie de página a una reseña de A. Castro de la *Historia de la literatura nacional española* de L. Pfandi, aparecida en *la Revista de filología española* 21, 1934, págs. 66-77, en la cual se analiza brevemente esta etimología en la pág. 76. Estudios mucho más detallados sobre la derivación

El clasicismo del siglo XVIII aplicó este término despectivo sobre todo al tipo de arquitectura y ornamento que reprobaba, con especial referencia al estilo del gran arquitecto del siglo XVII Francesco Borromini. Pero en el siglo XIX, cuando Ranke dijo que «cada período responde inmediatamente ante Dios», este término originalmente despectivo — como también Gótico y Rococó— fue despojado de sus connotaciones injuriosas y convertido en una designación neutra, que denotaba «el estilo que siguió al Renacimiento», es decir, el estilo del siglo XVII y comienzos del XVIII. Esta neutralización o, si se prefiere, historización del viejo término cargado de oprobio, condujo a varias extensiones de su uso, algunas de las cuales entrañan también sus riesgos. Ante todo, tenemos la extensión inocua que hace de él un medio dentro de las artes visuales: lo que en principio había estado limitado a la arquitectura y al ornamento fue (otra vez, dicho sea de paso, al igual que el “Gótico” y el “Rococó”) aplicado también a la escultura y a la pintura. En segundo lugar, tenemos otra extensión, ésta menos inocua, como medio fuera de las artes visuales (pero todavía perteneciente al mismo período histórico), de tal modo que ahora hablamos de poesía, música, e incluso matemáticas, barrocas. En tercer lugar, tenemos la aún menos inocua extensión, que lo sitúa más allá del período en cuestión; de modo que cada estilo supuestamente relacionado con uno precedente, como se supone al «Barroco» propiamente dicho, se relaciona con el Renacimiento y puede ser denotado mediante denominaciones compuestas como «Barroco helenístico», «Barroco románico», «Barroco del gótico tardío», etc.

Todo esto ha provocado una confusión considerable, que se agrava por el hecho de que el término Barroco, en su forma neutralizada, propiedad, sin duda alguna, de los historiadores del arte, fue y es aplicado por quienes no lo son, y que no siempre pueden seguir las correcciones graduales que los especialistas hacen de sus propios errores. Incluso hoy, los historiadores del arte no profesionales, y hasta algún que otro personaje desorientado entre los de la profesión, aplican el término Barroco indiscriminadamente a Bernini y Tintoretto, Rubens y El Greco, porque el libro que ellos parecen aceptar como una especie de Biblia, los *Principios de la Historia del Arte* de Wölfflin, concibe el Barroco como algo diametralmente opuesto al así llamado Renacimiento clásico. El propio Wölfflin no cometió el pecado por atribución de llamar a Tintoretto o a El Greco «barrocos», pero sí cometió el pecado por omisión de no incluirlos del todo —a ellos y a lo que representaban—

del término se encontrarán en O. Kurz, *Barocco*: “Storia di una parola”, *Lettere italiane* 12, 1960, págs. 414-444; B. Migliorini, “Etimologia e storia del termine ‘barocco’”, en *Manierismo, barocco, rococó: concetti e termini*. Convegno internazionale, Roma 21-24 Aprile 1960 (Roma, 1962), págs. 39-54 (Accademia nazionale dei lincei. Anno CCCLIX, 1962. Relazioni e discussioni); E. Battisti, “Riparlando di ‘barocco’”, en M. Fagiolo (comp.), *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive* (Florenca, 1987), págs. 11-42.

en sus consideraciones. Su libro no menciona una sola obra de arte ejecutada entre, en términos aproximados, la muerte de Rafael en 1520 y todo el transcurso el siglo XVII. De esta manera si ignoramos sin más lo que sucedió en los cien años intermedios, recibimos la impresión de un contraste decidido y diametral entre el Barroco y el Renacimiento cuando, en realidad, ha tenido



lugar un desarrollo mucho más complejo.

La primera idea que acude a nuestra mente cuando se escucha la palabra Barroco es la idea, por decirlo así, de un alboroto magnífico: movimiento incesante, riqueza imponente del color y la composición, efectos teatrales producidos por el juego libre de la luz y la sombra, mezcla indiscriminada de materias y técnicas, etc. Es perfectamente cierto que una obra como la **Cathedra Petri** (1657-66, Mármol, bronce, Estuco blanco y dorado, San Pietro, Roma) de **Bernini**, muestra todas esas cualidades en el más alto grado.

Esculturas de bronce, mármol y estuco se fusionan unas con otras y con la arquitectura del coro en un espectáculo casi visionario, y no sólo la frontera

entre las diversas unidades y los medios, sino también la frontera entre arte y naturaleza es borrada concienzudamente (los rayos de luz natural que penetran a través del vitral parecen prolongarse en los rayos de bronce, y las nubes naturales parecen haberse condensado en las pictóricas).



La *Cathedra* de Bernini parece, en realidad, diametralmente opuesta a una obra del Alto Renacimiento como **la tumba del cardenal Ascanio Sforza de Andrea Sansovino** (1505-06, mármol, Santa Maria del Popolo, Roma); aquí tenemos una estructura cuya autosuficiencia es perfecta, y que consiste en un marco claro, totalmente arquitectónico, que se mantiene alejado de la arquitectura de la iglesia y proporciona *living rooms* —en el sentido literal de la expresión— a las

esculturas, de tal modo que cada figura existe y se mueve en su propio compartimiento con autosuficiencia y libertad.

Debemos tener presente, sin embargo, que una obra como la *Cathedra Petri* (terminada en 1661) representa una fase culminante del desarrollo del Barroco que marca un nuevo y último paso dentro del período en su totalidad. Para entender la dirección original de este desarrollo, debemos compararlo con aquello que inmediatamente le antecede. Lo que le ha precedido de modo inmediato, y que es totalmente eliminado de los cálculos de Wölfflin y sus seguidores, es un estilo que incluye fenómenos como Tintoretto y El Greco: el estilo al que ahora se refieren generalmente como manierismo (también, claro está, un término originalmente despectivo, usado por los críticos del siglo XVII contra el arte de finales del siglo XVI, como el término Barroco fue usado por los críticos del siglo XVIII contra el arte del siglo XVII). Cuando yuxtaponemos el arte del Barroco a las pinturas y esculturas realizadas por los manieristas, no podemos evitar caer en la cuenta de que el fenómeno del Barroco significó, en sus inicios, una reacción contra la exageración y la excesiva complicación, y que se debe a una nueva tendencia hacia la claridad, la simplicidad natural, e incluso el equilibrio.



La Inmaculada Concepción de **Giorgio Vasari** (1541, Óleo sobre madera, 58 x 39 cm., Galleria degli Uffizi, Florencia), muestra una complicada pauta bidimensional sin economía espacial, a pesar de un modelado muy plástico de las unidades individuales. Una especie de tensión irresuelta, e incluso irresoluble, se hace sentir en las proporciones distorsionadas y en los torcidos movimientos de las figuras. Esto también es aplicable al tema de la misma, una alegoría muy complicada de la salvación de la humanidad mediante la Inmaculada

Concepción de la Virgen.

Comparada con esta obra, una interpretación barroca de un asunto equivalente, como esta **La aparición de la Virgen a san Francisco** de **Pietro da Cortona** del Museo Vaticano, parece



casi una imitación de una Madonna de Rafael. Hay, es cierto, una ampliación pictórica, un carácter altamente emocional y una mezcla viva de realidad e imaginación que no se encontraría nunca en la composición del Alto Renacimiento, pero el cuadro del Barroco es ciertamente menos constreñido y más equilibrado en el espacio que el altar de Vasari, está libre de todo ese enredo compulsivo que era característico del manierismo. El asunto es también humanamente simple, comprensible sin un comentario erudito.

Así, el Barroco aparece primariamente como una superación de aquel manierismo al que pertenecen en realidad Tintoretto y El Greco; sin embargo, el manierismo, a su vez, distaba de ser el resultado de un mero capricho de algunos artistas en extremo sofisticados: fue la expresión de un problema real inherente al Renacimiento desde el comienzo.

El propio movimiento renacentista, tan basado como estaba en un restablecimiento de lo clásico y en un naturalismo francamente poco clásico, al hacer que estas tendencias se cumplieran dentro de los límites de una civilización esencialmente cristiana, ha dado lugar a un estilo que, con todos sus méritos, revela una cierta discrepancia interior. En pinturas del Renacimiento temprano



como *La Adoración de los pastores*, de Ghirlandaio (1485, 167 x 167 cm., Santa Trinità, Florencia), las cualidades en conflicto no están aún totalmente reconciliadas y son, por tanto, fácilmente discernibles. El cuadro, por así decirlo, está lleno de arqueología; muestra un sarcófago clásico, capiteles y pilares clásicos, e incluso un arco de triunfo en el fondo; pero los animales y los pastores son tomados de un altar flamenco



que apela fuertemente a las tendencias realistas del período (el famoso **altar de Portinari** de **Hugo van der Goes**, importado a Florencia algunos años antes). El maestro posee un dominio satisfactorio de la perspectiva, el típico método renacentista de sugerir un espacio tridimensional, pero su tendencia espacial está contrarrestada por la persistencia de un espíritu gótico que hace que las figuras se adhieran tanto al plano frontal como entre sí, de tal modo que el paisaje parece más un telón de fondo que un medio comprensivamente tridimensional.



Así, el estilo del Renacimiento se caracteriza por contradicciones internas que la Edad Media prácticamente desconocía. El estilo del Alto Renacimiento de Leonardo y Rafael es una reconciliación de estas tendencias. En una pintura como la **Virgen de Foligno** de **Rafael** (1511-12, Óleo sobre tela, 320 x 194 cm., Pinacoteca, Vaticano), la belleza pagana y la espiritualidad cristiana, una pauta bidimensional bien balanceada y una distribución equilibrada de los cuerpos plásticos en un espacio tridimensional, el valor plástico de las figuras y los valores pictóricos del paisaje, todo esto se fusiona en una verdadera unidad clásica. Pero podemos fácilmente prever que esta reconciliación no podía durar. Apenas había sido lograda en Roma y ya se le oponía una tendencia anticlásica que fue primero

desarrollada en la Toscana, donde la tradición del Quattrocento e incluso el espíritu gótico habían pervivido, que sale a la superficie como una reacción casi violenta contra la armonía clásica (Pontormo, Rosso en Florencia, Beccafumi en Siena, Parmigianino en el norte de Italia, la primera generación de manieristas).



En los murales de **Pontormo** en la **Certosa di Val d'Emma**, (***Cristo resucitado***, 1523-25, Fresco, 300 x 290 cm, Certosa, Galuzzo), no hay casi perspectiva, y además las formas plásticas se diluyen mediante una técnica curiosamente floja, oscilante. El movimiento no muestra el clásico *contrapposto*, sino los contrastes agudos o la rígida inflexibilidad; las proporciones están alargadas de manera deliberadamente afectada. Toda la composición está comprimida en una cadena de figuras de apariencia angelical. Se trata de un resurgimiento de las tendencias preclásicas y no es casual que estos frescos estén influidos por el arte nórdico (**Albrecht Dürer, Resurrección**, 1511, silografía, British Museum, Londres), aunque incluso Durero parece casi clásico y armonioso cuando se le compara con su discípulo italiano. El nuevo estilo significa, En efecto, tanto un incremento enorme de la intensidad espiritual y la expresión emocional, como una enorme pérdida de armonía.



Lo que se aplica a estos frescos de Pontormo es aplicable también al **Cristo en el Limbo**, realizado en torno a 1528 por el pintor sienés **Beccafumi** (1530-35, 398 x 253 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale). En él se puede observar un aumento de la intensidad y una tendencia hacia la disolución pictórica similares, a expensas del equilibrio, la claridad y la opacidad plástica. Esta pintura también está fuertemente influida por un grabado en madera de **Dürero** (**Cristo en el Limbo**, 1511, silografía, British Museum, Londres).



Resulta interesante comparar el *Cristo en el Limbo* de Beccafumi con una representación del mismo tema realizada alrededor de 1552, esto es, unos veinticinco años más tarde. Ilustra la segunda fase del estilo manierista, fase que ya conocemos por el altar de Vasari, dominada por la influencia del período florentino de Miguel Ángel. Esta pintura es de **Bronzino** (**Cristo en el Limbo**, Museo de Santa Croce, Florencia) y constituye una representación típica de esta segunda fase del manierismo. Está indudablemente basada en la composición de Beccafumi, pero a causa de esto mismo los cambios son mucho más evidentes. Observamos una nueva sistematización, una nueva firmeza del trazado, y un

nuevo énfasis en los valores plásticos; pero estas tendencias plásticas luchan tanto más contra la tendencia a comprimir la composición en una pauta bidimensional excesivamente complicada, cuanto llegan casi a suprimir cada valor espacial. Es una consolidación, pero una consolidación aún más obstructiva respecto a la armonía clásica que lo que había sido la disolución de Pontormo y Beccafumi. El estilo se congela, se torna cristalino, con una suavidad y una dureza parecida a la del esmalte. Los movimientos asumen un carácter en exceso grácil y al mismo tiempo forzado y tímido. Toda la composición se convierte en un campo de batalla de fuerzas contradictorias, presas de una tensión permanente.

Esta segunda fase del estilo manierista se extiende hasta el mismo final del siglo xvi e incluso un poco más. Pero en Italia se puso en marcha alrededor de 1590 un movimiento contrario al mismo, que conduciría a lo que llamamos Barroco; y aquí debemos recordar algo que si se olvida produce una confusión considerable, a saber, que el Barroco, como el Renacimiento, es un fenómeno italiano, y que los otros países de Europa, los cuales permanecieron fieles al Gótico, al menos en cierto grado, bajo la apariencia del Renacimiento- importado, ten dieron a seguir siendo manieristas dentro del marco del Barroco. Este Barroco *in partibus infidelium* se ajusta a las categorías acostumbradas de salvajismo, oscuridad, etc., mucho mejor y con mucha más consistencia que el original, la versión italiana del estilo.

En Italia, y en sus fases tempranas, el Barroco significa, verdaderamente, una revuelta más contra el Manierismo que contra el Renacimiento «clásico». Significa, en realidad, una reinstauración de los principios clásicos y, al mismo tiempo, una vuelta, tanto estilística como emocional, a la naturaleza. En la pintura podemos distinguir entre las dos fuerzas principales que provocaron este doble cambio: el empeño revolucionario de Caravaggio, a quien incluso sus contemporáneos llaman «naturalista»; y la empresa reformadora de la escuela boloñesa de Carracci, que, al igual que Ludovico Cigoli en Florencia, intentó superar las tendencias manieristas reinstaurando obvia e intencionadamente las "buenas y viejas tradiciones", por decirlo así. Estas dos corrientes no son en realidad opuestos irreconciliables, pero se pueden comparar con las alas derecha e izquierda de la falange, y aunque es verdad que el desarrollo posterior se basa en ambas, el punto de partida de Caravaggio, por una parte, y de Carracci, por otra, fue francamente distinto.



Caravaggio se quería deshacer de las fórmulas anticuadas de los manieristas. Comenzó pintando naturalezas muertas (**Canasto de Frutas**, c. 1597, óleo sobre tela, 31 x 47 cm., Pinacoteca Ambrosiana, Milán) y gradualmente procedió a realizar figuras humanas de carácter realista. Destruyó el mundo artificial del manierismo para construir uno nuevo con sus mismos elementos: sólidos cuerpos tridimensionales y luz (claroscuro, al principio puramente plástico, luego espacial). Por decirlo así, fue a la cantera para recoger las piedras de una nueva estructura enteramente suya; pero al juntar estos bloques (como para tejer una composición coherente a partir de sus elementos realistas) tuvo también que reasumir hasta cierto punto los recursos del arte de comienzos del siglo XVI: en su pintura se reconocen reminiscencias de maestros del Alto Renacimiento como Lotto, Miguel Ángel, e incluso Rafael y los antiguos. (**Caravaggio, Baco**, c., 1596, Óleo sobre tela, 95 x 85 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia).



Annibale Carracci, por otra parte, comenzó con un esfuerzo deliberado por sintetizar los valores plásticos de la antigüedad clásica y del arte clásico del Alto Renacimiento con tendencias puramente pictóricas como las que habían sobrevivido al *intermezzo*

manierista, a saber, el colorismo veneciano y el *sfumato*. Un cuadro como su **Venus durmiente** (Musée Condé, Chantilly), inspirado como está en **Tiziano** por una parte (**Bacanal**, c. 1525, óleo sobre tela, 175 x 193 cm, Museo del Prado, Madrid) y en la estatuaria clásica (**Ariadna dormida**, Museo del Vaticano, Roma) por otra, resulta ciertamente un poco frío y de estilo académico, aunque admirable en su maravillosa serenidad y en su combinación del diseño puro con la riqueza colorida y una fina tonalidad plateada en el paisaje.



Una obra más tardía del mismo maestro, **Annibale Carracci**, **La lamentación** (1606, óleo sobre tela, 92,8 x 103,2 cm, National Gallery, Londres), anuncia ya la destreza general del estilo y la nueva emotividad característica de la actitud del Alto Barroco. Las figuras luctuosas parecen ya revelar en su propia pena, un nuevo y decisivo factor en la psicología del Barroco; todos los elementos se entrelazan en una unidad luminosa. El dualismo intrínseco del arte posmedieval, claramente discernible en Ghirlandaio, reconciliado admirablemente o tal vez sólo oculto en Rafael y otros maestros clásicos, y agudizado hasta una

dolorosa tensión interior en el período manierista, aún subsiste en un cuadro "barroco" como éste. Pero no se trata de una tensión ardiente como en el manierismo, sino que los conflictos y contrastes entre las tendencias plásticas y espaciales, la belleza ideal y la realidad, el humanismo

neopagano y la espiritualidad cristiana, aunque aún subsistan, comienzan a fusionarse en una nueva esfera de sensaciones altamente subjetivas, que se manifiestan por sí mismas en valores subjetivos tales como el juego pictórico de luz y sombra; el espacio profundo aunque definitivamente irracional y en las suaves y fluidas expresiones faciales. La actitud del Barroco se puede definir como basada en un conflicto objetivo entre fuerzas antagónicas, las cuales, no obstante, se fusionan en un sentimiento subjetivo de libertad e incluso de placer: el paraíso del Alto



Renacimiento recobrado tras las luchas y tensiones del período manierista, aunque todavía perturbado (e incluso animado) por la intensa conciencia de un dualismo subyacente.

Así, el Barroco dio lugar a un tipo de arquitectura en la que el conflicto entre la pared y los miembros estructurales —un conflicto introducido pero inteligentemente armonizado en la arquitectura renacentista— deja de embargar al observador con un sentimiento de desintegración cancerosa como en el caso de la arquitectura manierista ordinaria, o de



opresión sofocante, como en el caso de la interpretación personal del manierismo de **Miguel Ángel** (*El recibidor de la Biblioteca laurentina*, con sus columnas penosamente encarceladas).



Y es que la arquitectura del Barroco dispersa, o incluso encorva, las paredes para expresar una libre interacción dinámica entre la masa y las energías de los miembros estructurales, y para desplegar una decoración casi teatral que integra los elementos en conflicto en un conjunto espacial, animado por los valores del claroscuro, llegando a



indicar un género de interacción osmótica entre los espacios interior y exterior (**Borromini, *San Ivo della Sapienza***, 1642-1650, Roma).

De modo similar el arte del Barroco abandonó el principio de la escultura manierista que consistía en conducir al espectador alrededor de los grupos y figuras mediante una composición rotativa, sin permitirle nunca alcanzar una vista predominante (**Giovanni Bologna, *Ratto de las sabinas***, 1582). «Una buena escultura debe tener cien vistas», dice Benvenuto Cellini (y éste es uno de los grandes credos de la escultura manierista) en contradicción con Leonardo da Vinci, quien, como verdadero artista del Alto Renacimiento, era de la opinión de que la escultura trabajada en redondo no era otra cosa que una combinación de dos relieves, uno que despliega la figura en una visión frontal, el otro desde la espalda. Las estatuas y conjuntos barrocos no negaron el conflicto que existe entre una «visión» bidimensional y los cuerpos tridimensionales, ni tampoco usaron este conflicto para llenar al observador con un sentimiento de in tranquilidad e insatisfacción: ellas volvieron al principio de una única visión (**Gian Lorenzo Bernini, *San Longino***, 1631-38, altura: 450 cm., Basilica di San Pietro, Vaticano), pero ésta no se alcanza ya disciplinando la composición en una suerte de disposición en relieve, sino que incluye tantas torsiones, escorzos, y valores espaciales (intervalos entre las diversas unidades plásticas), que la «visión única» asume el carácter de un plano pictórico imaginario sobre el cual se proyectan tanto los elementos plásticos como los espaciales. En cuanto tal, el arte del Barroco gusta de situar las



esculturas en un ambiente pintoresco o incluso escenográfico (Gian Lorenzo Bernini, Tumba del Papa Alejandro VII, 1671-78, mármol y bronce, tamaño natural Basilica di San Pietro, Vaticano).

De este modo, podemos concebir fácilmente que el arte del Barroco viniera a abolir la frontera entre las «tres artes», e incluso entre el arte y la naturaleza, y que también creara el paisaje moderno en



el sentido pleno de la palabra (Annibale Carracci, *Escena de caza*, después de 1595, óleo sobre tela 136 x 253 cm, Musée du Louvre, Paris), intentando una visualización del espacio ilimitado, captado en, y representado por, una sección del mismo, de tal modo que las figuras humanas llegaran a ser degradadas a un mero elemento decorativo para finalmente poder prescindir de ellas en su conjunto. En el norte (Jan van Goyen, *Paisaje de marina con pesca*, óleo sobre madera, 36,1 x 32,2 cm, Museum of Fine Arts, Budapest) hasta los rasgos casi arquitectónicos del propio paisaje podían ser suavizados o suprimidos en favor de extensiones

como la de un cuadro que no muestra otra cosa que la llanura horizontal o el océano interminable, y el cielo ocupando cuatro quintos o cinco sextos del área del cuadro. En todos estos casos una tensión entre la superficie bidimensional y el espacio tridimensional es utilizada como medio de intensificar lo subjetivo. Ésta es una actitud fundamental del arte barroco. Un conflicto de fuerzas antagónicas que se fusionan en una unidad subjetiva y que, resuelto de este modo, también, o de manera mucho más específica, ha de ser observado en el ámbito psicológico. Mientras que en *La*

lamentación de Annibale Carracci la pena se hace tan intensa que casi se transforma a sí misma en placer, del mismo modo la indecible felicidad de una aparición celestial —ahora al alcance de un



ser humano— puede llegar a ser tan fuerte que comience a doler, lo que hace que el placer sea aún más intenso. De esta manera podemos entender la suprema encarnación del espíritu barroco,

El éxtasis de Santa Teresa de Bernini, en Santa María della Vittoria en Roma (1647-52, Mármol). En esta obra, de nuevo un conjunto semiplástico, mitad relieve, mitad pintura, el dolor de la flecha dorada atravesando el corazón de la santa se fusiona en realidad con la felicidad suprema de su unión con Cristo, de tal modo que la bienaventuranza espiritual se pueda fundir con los espasmos de un éxtasis casi erótico. Esta experiencia, característica como es de la actitud de muchos místicos, ha sido frecuentemente descrita en la literatura religiosa (en particular por la propia santa Teresa), pero fue el estilo barroco quien lo expresó de forma visual.

La propia fisonomía de los seres humanos refleja la evolución que conduce desde el Alto Renacimiento clásico al manierismo, y del manierismo al Barroco, y este cambio fisiognómico es probablemente el síntoma más revelador de los procesos psicológicos que están en la base del fenómeno estilístico.



El Retrato de la dama ("La velata") de Rafael (1516, óleo sobre tela, 82 x 60,5 cm., Galleria Palatina, Florencia): composición piramidal, principio de axialidad. Perfecta armonía también desde el punto de vista psicológico. Absolutamente encerrada en su propia existencia, indiferente al mundo exterior pero profundamente condescendiente en sí misma; un microcosmos cerrado, comparable a una estrella que gira en torno a su propio eje, simbolizando el breve equilibrio

de fuerzas contradictorias en la civilización posmedieval. Esta actitud calmada y autosuficiente se acabó muy pronto.



El **Estudio para el descendimiento de la cruz de Pontormo** (Uffizi, Florencia): expresión conmovida, incluso asustada. El individuo se hace consciente tanto de los problemas del mundo exterior como de los de su propio ego, lo que conduce a que las personas se alejen del mundo como de un peligro amenazador. De hecho, cuando este dibujo fue realizado había estallado una crisis en el ámbito de la religión y el pensamiento, pero la gente aún no era plenamente consciente del hecho de que se trataba



de una crisis, y se sentía sólo turbada por una atmósfera generalizada de ansiedad e inseguridad. Se percibía, pero todavía no se caía del todo en la cuenta de que existía una discrepancia entre belleza y virtud, libertad y moral, humanidad y cristiandad, fe y ciencia. La gente estaba insatisfecha con la situación religiosa, pero en Italia e incluso en Alemania no sabían aún si todavía eran fieles católicos o herejes, y con frecuencia habían recurrido a un tipo de misticismo que difería pero que no era opuesto al dogma ortodoxo. Esta actitud turbada y descompuesta resulta incluso discernible en el



Retrato de un joven de Pontormo (c. 1530, Óleo sobre tela, 92 x 72 cm, J. Paul Getty Museum) y puede ser descrita como «abierta pero inarmónica», mientras que la actitud del Alto Renacimiento (Rafael) se puede describir como «armónica pero cerrada». Y esto se aplica a los valores formales (composición, manejo del medio) tanto como a la interpretación psicológica.

Un retrato atribuido a **Bronzino**, en la colección Frick (**Retrato de Ludovico Capponi**, 1551 Óleo sobre madera, 117 x 86 cm., Frick Collection, New York), es un ejemplo característico de la segunda fase del manierismo, que es el estilo propio del

Concilio. Aparece casi de modo preciso con el comienzo del Concilio de Trento y le sobrevive sólo unas décadas. Para entonces la situación se había calmado pero la libertad de vida y pensamiento, la felicidad e incluso la belleza tenían que ser sacrificadas en el altar del dogma, y firmemente reinstaurado pero que mientras su autoridad estuviera aún amenazada no dejaba de ser opresivo y tiránico. Lo mismo resulta cierto para la moral y las costumbres. Así, un retrato como éste tiene en común con el de Rafael el que la figura resulta otra vez tranquila y muy serena, pero se diferencia del mismo en que el porte y la expresión son enfáticamente embarazosos e infelices. Mientras en los retratos de Rafael la autocontención revela una libertad absoluta y una armonía auto-suficiente, aquí se muestra una reserva forzada que se aparta inmediatamente del mundo exterior. Es como si la vida de estas personas se hubiera congelado, o se ocultara tras una máscara inmóvil,

melancólica y fría, tímida y desdeñosa a un mismo tiempo.



La mentalidad constricta y retorcida del período del Concilio de Trento se muestra en un sinnúmero de fenómenos: por ejemplo, en los horrorosos conflictos entre el dogma religioso y el pensamiento científico (un problema que no existía para un hombre como Leonardo da Vinci), pero el hecho más ilustrativo es posiblemente la reacción del período respecto al desnudo artístico en general y el desnudo clásico en particular. Se lanzaron invectivas contra **El juicio Final** de Miguel Ángel (fig. 33), que escapó a la destrucción sólo tras ser corregido. La Iglesia

declaraba que la escultura clásica en mármol únicamente podía ser tolerada si no era expuesta a la vista pública; el escultor Ammannati (es verdad que a la edad de setenta y un años) se arrepintió con silicio y cenizas por haber realizado figuras tan ligeramente vestidas, y la hoja de parra de bronce añadida a las estatuas clásicas es una invención muy característica de este período. Por otra parte, tanto los artistas como los aficionados no eran en realidad menos susceptibles a la belleza de los desnudos clásicos que la gente del Renacimiento, sólo que su entusiasmo se había frustrado —y aguzado— por una conciencia de culpa. Lo que en días de Rafael había sido una materia escolar, devino entonces objeto o bien del frío interés arqueológico o de la excitación pecaminosa, y con frecuencia una mezcla de ambos.



En *Cristo en el Limbo* de Bronzino, Eva es una adaptación literal de la **Venus de Knidos**, mucho más arqueológica que cualquier obra de Rafael, pero justamente era combinación de belleza clásica con una postura tímida y una aparente intangibilidad hace que la figura sea casi ambigua. El observador siente que la belleza es vista como algo peligroso y hasta prohibido, y por esta misma razón queda impresionado por estos desnudos gélidos y cristalinos como algo más voluptuoso y embriagador que la sinceridad del arte alto renacentista o el brío sensual del Barroco.



Por consiguiente, no es casual que el Rococó o el estilo Luis XV del siglo XVIII, que tienden hacia valores emocionales de un tipo más o menos lascivo, muestren a menudo una inequívoca similitud con la última fase del manierismo. **Amor y Psique** de **Jacopo Zucchi**, un discípulo de Vasari, en la Galería Borghese (1589), nos impresiona como una verdadera anticipación de la representación que hace **Charles Joseph Natoire** de la misma escena en los decorados del **Hôtel de Soubise**, terminada exactamente 150 años más tarde, en 1739. Así, la altiva y melancólica lejanía de los retratos manieristas expresa elocuentemente las tensiones internas o «inhibiciones» del período del Concilio, sea que consideremos a un hombre joven como el Ludovico Capponi (ver



16), en la Colección Frick, o a una gran dama tal como **Eleanora de Toledo, Gran Duquesa de Toscana** (1560, óleo sobre madera, Galleria degli Uffizi, Florencia), en el retrato de **Bronzino**.

Un retrato barroco es, sin embargo, libre y abierto nuevamente al mundo. La actitud del **Busto de Costanza Bonarelli** de **Bernini** (c. 1635, mármol, altura 70 cm., Museo Nazionale del Bargello, Florencia) es sensualmente alegre, palpita con irreprimida vitalidad, armoniosa a pesar de su susceptibilidad hacia todo tipo de impresión y emoción. El Barroco (hablo sólo de Italia, donde se originó el estilo) ha superado la crisis de la Contrarreforma. Se ha hallado un *modus vivendi* para cada ámbito; los científicos dejaron de ser quemados como Giordano Bruno (cuya muerte puede ser considerada un acontecimiento enfáticamente manierista, mientras que la liberación de Campanella por Urbano VIII fue un acontecimiento barroco) y las esculturas romanas no estuvieron por más tiempo ocultas en celdas. El sistema de la Iglesia era ahora tan poderoso e incontestado, que podía permitirse ser relativamente tolerante respecto a cualquier esfuerzo vital, más aún, asimilaría y absorbería gradualmente estas fuerzas vitales, hasta llegar a permitir que las mismas iglesias se llenaran con aquella sinfonía visual de *putti* alegres, oro resplandeciente y decoraciones teatrales como las que se observan en la *Cathedra Petri*. En el ámbito de los retratos esta decoración suntuosa tiene un paralelo en el último busto de **Bernini** de **Luis XIV** (1665, mármol, altura 80 cm, Musée National de Versailles, Versailles), estallido triunfal de una nueva libertad que fue con quistada paso a paso durante el siglo XVII.



El relajamiento o liberación alcanzados por el período barroco se puede observar en todos los campos de la actividad humana. Los intermedios florentinos del teatro manierista (similares a las máscaras inglesas) abundaban en alegorías tan complicadas como las que se vieron en el Intermedio de 1585 y 1589, cuando se escenificó el final de *La República* de Platón incluyendo los planetas, la armonía de las esferas, las

tres diosas del destino, y hasta la Necesidad, portando el eje inexorable del Universo (**Agostino Carracci, *La armonía de las esferas*** a partir de una pintura de Bernardo Buontalenti, 1589 – 1592, grabado, 24 x 34.3 cm). Por casualidad poseemos el diario de un noble que vio esta pieza y afirmaba que era muy hermosa pero que nadie podía comprender de qué trataba todo aquello. Algunos años más tarde estas alegorías fueron remplazadas por la ópera moderna, llena de emociones naturales y afinadas melodías (*Daphne* de Rinuccini, 1594; *Orfeo* de Monteverdi, algo más tarde). El propio estilo de la escritura había asumido un carácter específicamente manierista en todo el continente (gongorismo en España; eufuismo en Inglaterra: Lyly, Green y Donne). El mismo fue también superado por Cervantes y Shakespeare. Un bello ejemplo lo constituye *El cuento de invierno* (1610-1611), de Shakespeare, que ridiculiza con toda intención la prosa eufuística de los cortesanos y le opone el discurso, emocional, e incluso versificado, pero hermosamente natural y humanamente pro fundo, de los personajes principales,

Caballero 3º: Una de las notas más tiernas [...] fue cuando, al relatar las circunstancias de la muerte de la reina, noblemente confesada y lamentada por el rey, la atención hería a su hija, hasta que, de una señal de pena en otra, con un ¡ay! yo diría que sangraba lágrimas. Seguro que mi corazón lloró sangre. Al más cruel se le mudaba el color. Unos se desmayaron, todos se entristecieron.

El cuento de invierno 5.2

Perdita: Permitidme,
y no me llaméis supersticiosa,
que de rodillas le imploro su bendición.
Señora, reina, que, cuando yo empecé, acabaste,
dadme vuestra mano, que la bese.

El cuento de Invierno 5.3

y con un cambio significativo en la historia si se compara con el modelo de Shakespeare, el «Pandosto» de 1588, de Robert Greene. Esta suerte de *happy end* es un rasgo típicamente barroco (en la ópera de Monteverdi, incluso Orfeo se queda en posesión de su mujer): un conflicto doloroso resuelto en una salida placentera.



En las artes plásticas el aumento de los valores emocionales como resultado de un conflicto de impulsos opuestos, que silenciosamente se fusionan en un poderoso sentimiento de excitación subjetiva, fue observado ya en obras como la *Aparición de la Virgen a san Francisco* de Pietro da Cortona (ver ilustración en página 4), o *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini (ver ilustración en página 15). Pero además, esta tendencia dio lugar al descubrimiento de nuevos temas iconográficos acordes con la nueva tendencia de la imaginación y el sentimiento. ***El San Sebastián herido es curado por santa Irene***, de **Giovanni Domenico Cerrini** (Galería Colonna, Roma), representa una nueva concepción de las escenas de mártires en

las que el dolor físico es sentido intensamente (en contraste con las representaciones medievales y renacentistas) pero se funde en un éxtasis de bienaventuranza. En este caso, el santo está aún atado al árbol, una ilustración drástica del conflicto entre el dolor físico y el alivio. El episodio no era del todo desconocido en el arte prebarroco, pero estaba restringido a series abarcadoras que



representaban la vida entera de San Sebastián; mientras que ahora, el episodio está singularizado y posee mayor intensidad emocional, convirtiéndose en un tema favorito en el arte barroco. ***Agar muriendo de hambre en el desierto es consolada por un ángel*** (Galería Colonna, Roma), de **Pier Francesco Mola** (existen muchas otras representaciones, por ejemplo, Lanfranco, Pietro da Cortona), muestra la figura de algún modo patética de Agar, que es uno de los

personajes favoritos del arte barroco, como también lo son otros sucesos de su vida (su retorno a la casa de Abraham antes del nacimiento de Ismael) y otras escenas de reconciliación tras un



conflicto doloroso (el retorno del hijo pródigo). Por otra parte el sentimiento triunfante de **David después de su victoria sobre Goliath** de **Orazio Gentileschi** (c. 1610, óleo sobre tela, 173 x 142 cm., Galleria Spada, Roma) se puede asociar a lo que parece ser una profunda compasión por la vida aniquilada, de modo que la misma escena del triunfo llega a transformarse en una



escena de melancólica meditación sobre lo transitorio de la vida humana. El contraste entre la vida y la muerte desempeña un papel formidable en la iconografía barroca, y una de las innovaciones más características del período consiste en lo que podemos



llamar "muerte bienaventurada", es decir, una escena en la cual la agonía de un ser humano moribundo y el lamento de los supervivientes se funde con un sentimiento de liberación suprema: por ejemplo, **La beata Ludovica Albertoni** de **Bernini** (1671-74, mármol, Cappella Altieri, San Francesco a Ripa, Roma) y **La última comunión de San Jerónimo** de **Domenichino** (419 por 256 cm., Museos del Vaticano, Roma).

Es cierto que en representaciones como éstas aparece un sentimiento que es comúnmente conocido como sentimentalismo. Y el hecho de que el arte del Barroco haya sido enfáticamente reprobado durante casi dos siglos se debe, en gran medida, a la impresión de que el sentimiento de las figuras del Barroco carece de autenticidad y sinceridad. El observador siente que estas figuras asumen poses teatrales, que se deleitan en sus propias sensaciones, que, por así decirlo, no es



eso «lo que quieren decir», sea que exhiban sus éxtasis mitad dolientes, mitad bienaventurados, como los de San Sebastián y San Lorenzo, o su devoción piadosa, como la **María Magdalena** de **Guido Reni** (1635, Walters Art Gallery, Baltimore).

Ahora bien, es verdad que la actitud psicológica de las figuras en el arte barroco es menos continua que la de las figuras del arte renacentista, sin hablar ya del arte medieval. Pero sería injusto dudar de lo genuino de sus sentimientos. El sentimiento de la gente del Barroco es (o al menos puede serlo en las obras de los grandes maestros) perfectamente genuino, sólo que no acapara la totalidad de sus almas. Ellos no sólo sienten sino que se percatan de sus sentimientos. Mientras sus corazones tiemblan de emoción, sus conciencias se mantienen a distancia y «conocen». A muchos observadores puede no gustarles esto. Sólo que no deberíamos olvidar que esta desavenencia psicológica es la consecuencia lógica de la situación histórica y, al mismo tiempo, el propio fundamento de lo que llamamos forma “moderna” de imaginación y pensamiento. La experiencia de tantos conflictos y dualismos, entre la emoción y la reflexión, el deseo y el dolor, la devoción y la voluptuosidad había conducido a una suerte de despertar, dotando así de una nueva conciencia a la espiritualidad europea. Ser consciente significa ahora, como en la Biblia, la pérdida de la inocencia, pero, también, la posibilidad de «ser como Dios», es decir superior a las reacciones y sensaciones propias. El sentimentalismo es sólo un aspecto negativo de esta nueva conciencia (cuando el individuo no sólo llega a ser consciente de sus sentimientos sino que también se complace en ellos), y otro aspecto negativo, correlato lógico del sentimentalismo, es la frivolidad (cuando el individuo deviene consciente de sus sentimientos pero los desprecia o incluso los desintegra con una sonrisa escéptica). Hay un toque de frivolidad, notado ya por los contemporáneos, incluso en el ángel del *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini.

Pero mientras el sentimentalismo y la frivolidad son aspectos negativos de la nueva conciencia, hay dos aspectos que son rotundamente positivos. En primer lugar la nueva «actitud crítica» y un método de pensamiento como el que logra Descartes, pues el famoso *cogito, ergo sum* («Pienso, luego existo») significa nada menos que la mente humana no acepta otra premisa que la conciencia de su propia actividad y así reclama el derecho a construir un sistema de

pensamiento completamente independiente tanto de la materia bruta del hecho como de la creencia dogmática. Resulta, sin embargo, bastante interesante que el propio Descartes, por ejemplo en una carta que describe su situación en Ámsterdam, pudiera mostrar tanto un ligero sentimentalismo como una leve frivolidad, ambas transfiguradas por una maravillosa circunspección y autoironía³. Esto nos conduce al segundo aspecto positivo de la nueva conciencia, que es la maldición y la bienaventuranza del nuevo desarrollo psicólogo en la era del Barroco: el sentido del humor en el verdadero sentido del término. Pues el sentido del humor, tal y como aparece en Shakespeare y Cervantes —no se confunda con el ingenio o la mera comicidad—, se basa en el hecho de que el hombre se da cuenta de que el mundo no es como debiera ser, pero no se enfada por ello, ni piensa que él mismo está exento de la fealdad y de los grandes y pequeños vicios y estupideces que contempla.

³ En una carta de del 5 de mayo de 1631, desde Ámsterdam, al escritor Jean-Louis Guez de Balzac (1595-1654), quien había mencionado su intención de retirarse de la vida de la corte, Descartes hace un elogio divertidamente irónico de Ámsterdam, a la cual prefiere: “no sólo a todos los conventos de los capuchinos y los cartujos, a donde se retira la gente de bien, sino también a las moradas más hermosas de Francia e Italia [...] No Importa cuán espaciosa sea una casa de campo, siempre le falta una infinidad de comodidades que sólo pueden ser encontradas en las ciudades; y hasta la soledad que uno espera hallar nunca es perfecta. Admito que pueda encontrar un canal que realice el sueño más gárrulo, y un valle tan solitario que les inspire éxtasis y alegría; pero será difícil que pueda evitar a una cantidad de pequeños vecinos que a veces le fastidiarán, y cuyas visitas son incluso más molestas que las que usted recibe en París. Por contraste, en la gran ciudad en que me encuentro, no habiendo nadie, excepto yo, que no sea mercader, todo el mundo está tan pendiente de su beneficio que podría vivir aquí toda mi vida sin haber sido visto nunca por nadie. Yo paseo todos los día entre la confusión de gran des multitudes con tanta libertad y reposo como usted puede encontrar en sus senderos, y no miro a las personas que veo, más que a los árboles que uno encuentra en vuestros bosques o a los animales que pasan por allí. Incluso el ruido de su actividad no interrumpe mis ensoñaciones más que el de un río. Si algunas veces reflexiono sobre sus actividades, lo hago con el mismo placer que usted tiene en contemplar a los campesinos cultivando sus parcelas, pues veo que toda su labor sirve para embellecer el lugar donde vivo y para asegurar que no me falte nada. Pues si hay placer en ver los frutos crecer en vuestros huertos y recrear la vista con la abundancia, no es menor ver a los barcos llegar aquí trayéndonos en abundancia todo lo que las Indias producen y todo lo que es raro en Europa. ¿Qué otro lugar del mundo puede uno elegir en el que todas las comodidades de la vida y cualquier curiosidad que uno pueda desear sean tan fáciles de encontrar como aquí? ¿En qué otra parte del mundo puede uno disfrutar tan completa libertad, o dormir con menos ansiedad, donde siempre hay soldados en pie para protegernos, donde los envenenamientos, las traiciones y las calumnias sean menos raras y donde permanezca más la inocencia de nuestros ancestros? No veo por qué puede usted amar tanto el aire de Italia, con el cual uno tantas veces inhala la peste, y donde el calor del día es siempre intolerable, la frialdad del atardecer insana, y donde la oscuridad de la noche encubre latrocinios y asesinatos. Si usted teme los inviernos del Norte, dígame qué sombras, qué abanico, qué fuentes pueden protegerlo tan bien del fastidio del calor, como una estufa y un buen fuego le libran aquí del frío”.

Traducción de la versión de Panofsky del original; véase A. Bridoux, Descartes. Oeuures et lettres (París, 1949), págs. 728-730.

Es el satírico, no el humorista, quien se considera a sí mismo mejor y más inteligente que los demás. El humorista, gracias a esa conciencia que lo mantiene a una distancia tanto de la realidad como de él mismo, se muestra capaz de ambas cosas: de señalar las limitaciones objetivas de la vida y la naturaleza humana, es decir las discrepancias entre la realidad y los postulados éticos o estéticos, y de su operar objetivamente esta discrepancia (por lo tanto el sentido del humor es, en realidad, una cualidad barroca) al entenderla como el resultado de una imperfección universal, y hasta metafísica, dispuesta por el creador del mundo. Así, el verdadero humorista, en contraste con el satírico, no sólo excusa lo que ridiculiza sino que simpatiza profundamente con ello; incluso lo glorifica en cierto modo, porque lo concibe como una manifestación del mismo poder que se muestra en las cosas con fama de grandes y sublimes, cuando en verdad están, *subspecie aeternitatis*, absolutamente tan lejos de la perfección como las cosas con reputación de pequeñas y ridículas.

Este sentido del humor que es más bien creativo que destructivo, y requiere de una superioridad y libertad de imaginación, en modo alguno inferior a la superioridad y libertad intelectual de un filósofo crítico, se muestra no sólo en la poesía y la literatura del período barroco, sino también en las artes plásticas. Podemos disfrutarlo en las bromas gigantescas, casi aborígenes, de Adriaen Brouwer.

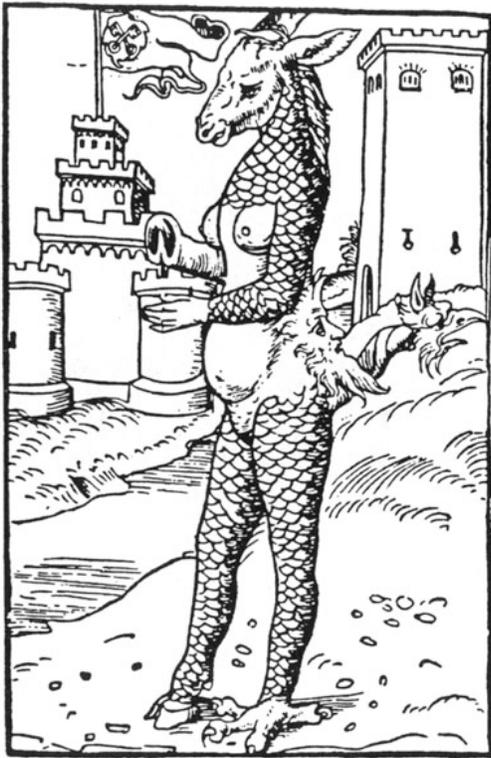


En las ***Divinidades clásicas*** de **Adriaen Brouwer** (obra hoy desaparecida) Mercurio aparece como un viejo vendedor, Marte como un típico soldado bravucón, Apolo como un violinista de pueblo con una flauta de a penique en su sombrero, Neptuno cargando un descomunal rastrillo. Y en una variante más refinada nos encontramos con este sentido del humor en las primeras caricaturas, es decir, en críticas pictóricas de individuos que verdaderamente nos hacen reír, porque ridiculizan a un individuo en tanto revelan los límites de la naturaleza humana como tal. En este sentido las caricaturas son realmente una invención barroca (era algo tan nuevo que Bernini

tuvo que explicar la misma palabra a los nobles franceses cuando fue a París).



Las así llamadas caricaturas de Leonardo no tenían en modo alguno la intención de ser graciosas (**Leonardo, *Estudio de cinco cabezas grotescas*, c. 1494, lápiz y tinta sobre papel, 261 x 206 cm, Royal Library, Windsor.** Registran fenómenos naturales extraordinarios, extremos, y son demasiado desapasionadas y tan poco individualizadas como para hacernos reír. Nos pueden, en cambio, llenar de una suerte de horror y pueden ser



utilizadas, si acaso, para caracterizar el vicio de los judíos en la escena de Pilatos, o los viejos y desagradables escribas en representaciones como la de Cristo entre los doctores. Lo mismo se puede decir de esos retratos, como el **Asno papal** o el **Mono ternero**, cruelmente insultantes y carentes de humor, dirigidos al adversario durante las luchas de la Reforma alemana.



El efecto cómico y liberador de una caricatura, en el verdadero sentido de la palabra, se basa en el hecho de que el autor retiene y hasta exagera los defectos de sus víctimas, pero todavía, o antes bien a causa de esto mismo, las ama profundamente en tanto seres humanos creados por Dios. Falstaff puede ser un mentiroso y un cobarde y estar prácticamente desprovisto de cualquier virtud capital, pero aún resulta tan estimable en tanto ser humano como Percy Hotspur (él mismo ligeramente caricaturizado), por no hablar ya de los personajes serios del drama. Un paralelo se puede encontrar en algunos deliciosos dibujos de **Bernini** (*Caricatura del cardenal Scipione Borghese*, Biblioteca del vaticano, Roma): el *busto del Cardenal Scipione Borghese* (1632, mármol, altura 78 cm., Galleria Borghese, Roma), en el cual notamos el botón semiabierto



(un pequeño pero significativo síntoma del hecho de que en la era barroca la dignidad era compatible con la negligencia) y una caricatura de la misma persona ilustre (fig. 52). Incluso la vanidad colosal de un *joven Capitán de la guardia papal* (Bernini, Gabinetto Nazionale delle Stampe) puede ser glorificada y transfigurada, por así decirlo, de tal modo que llega a ser sumamente agradable, tal vez porque sentimos que el espíritu de este capitán acecha en algún rincón

escondido de cada alma humana y puede saltar inesperadamente a la manera del muñeco sorpresa al que esta criatura se asemeja.

Resumiendo, el Barroco no es la decadencia, por no decir el fin de lo que llamamos la era del Renacimiento. Es en realidad el segundo gran clímax de este período y, al mismo tiempo, el comienzo de una cuarta era, que puede ser llamada «Moderna» con "M" mayúscula. Es la única fase de la civilización renacentista en la que esta civilización supera sus conflictos inherentes no simplemente allanándolos (como hizo el *Cinquecento* clásico), sino tomando con ciencia de ellos y transformándolos en una energía emocional subjetiva con todas las consecuencias de esta subjetivación. El Renacimiento, cuando se le concibe como una de las tres épocas principales de la historia humana —siendo las otras la Antigüedad y la Edad Media— y se le define con Morey como el «período que hizo al hombre y a la naturaleza más interesantes que Dios» se prolongó mucho más allá del final del siglo XVI. Duró, aproximadamente, hasta el momento en que murió Goethe y se construyeron los primeros ferrocarriles y plantas industriales. Pues no fue hasta el momento tardío en que el hombre y la naturaleza (entendiendo por hombre a un ser realmente humano y por naturaleza la totalidad de cosas naturales no manipuladas por el hombre) fueron condenados a convertirse en menos interesantes y menos importantes que esas fuerzas antinaturales y antihumanas que parecen determinar nuestro propio período —las fuerzas de las máquinas y las masas— y de las cuales aún no sabemos si son manifestaciones de un dios o un diablo desconocidos. El surgimiento de estas nuevas fuerzas, y no el movimiento barroco, significa el verdadero fin del Renacimiento, y al mismo tiempo el comienzo de nuestra propia época histórica, una época que aún lucha por una expresión tanto en la vida como en el arte, y que será nombrada y juzgada por las generaciones venideras, a condición de que ella no ponga fin a todas las generaciones que han de venir.